

VERNON, M. (1962) *The psychology of perception*. Harmondsworth, Middlesex, Inglaterra: Penguin Books.

WELLS, A. (1980) "Music and visual color: a proposed correlation", *Leonardo* 13, 101-107.

ZILBERBERG, C. (2001) "Synesthésie et profondeur". Ponencia al VI Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual, Quebec, 14-21 de octubre.

ABSTRACT

The subject of synaesthesia is of a very high semiotic concern. It is generally defined as a phenomenon by which stimuli of different sensory modes are associated by means of some kind of perceptual similarity. For this reason, this kind of association generally falls within the domain of iconicity. Accounts of this phenomenon can be traced back to Aristotle, who analyzes the analogies between color and flavor, and smell and taste. This paper deals specifically with the sensorial associations between color and sound, that is, the kind of synaesthesias that make a certain link between visual and auditory signs. Among the semioticians, we found mentions of this specific aspect of synaesthesia in Peirce, Jakobson, Veltrusky, Parret, and Zilberberg, just to mention a few. This article offers an overview on the subject, and presents the results of a survey that shows the psychological correlations between the dimensions of sound (pitch, loudness, timbre, duration) and those of color (hue, lightness, saturation, area).

José Luis Caivano es investigador del Conicet y profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, donde dirige el Programa de Investigación "Color, Luz y Semiótica Visual". Preside el Grupo Argentino del Color y el Grupo de Estudio "Color en el Diseño Ambiental" de la Asociación Internacional del Color, y es vicepresidente de la Fundación de Investigaciones Visuales y de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Es miembro del comité ejecutivo de la Asociación Internacional del Color y miembro regular de otras asociaciones. Ha publicado dos libros y 66 artículos, traducido del inglés tres artículos y un libro, editado una docena de libros y actas de congresos. Es editor de la revista *AREA* (arquitectura, diseño y urbanismo) y la revista del Grupo Argentino del Color, y miembro del comité editorial de *Visio* (revista de la Asociación Internacional de Semiótica Visual) y del consejo asesor de otras publicaciones.

Web: www.fadu.uba.ar/sicyt/color/home.htm E-mail: jcaivano@fadu.uba.ar

FALAR DO VIRTUAL: A MÚSICA COMO CASO EXEMPLAR DO ÍCONE*

JEAN FISETTE

Os sons, na melodia, não agem somente sobre nós como sons, mas como signos de nossas afecções, de nossos sentimentos; é assim que eles excitam em nós os movimentos que eles exprimem e cuja imagem reconhecemos.

(Jean-Jacques Rousseau, 1781 [1990: 84])

...a música é emocionante porque se move; é essa analogia que nos faz chamá-la de arte imitadora quando, apenas, ela imita.

(Paul Guy de Chabanon, 1785 [1969: 19])

A música é reveladora onde palavras são obscuras porque deve ter não apenas um conteúdo, mas um jogo transitório de conteúdos.

(Suzanne K. Langer, 1942: 243)

Tentarei reproduzir as diversas circunstâncias segundo as quais podemos chegar a apreender a noção de *ícone*. Deverei, portanto, primeiramente, retomar uma lista das principais características do ícone tal como podem

* Este artigo foi originalmente publicado em francês em *Protée*, vol. 26, nro. 3, 45-54, inverno 1998-1999. Número temático intitulado: *Lógica do ícone*.

ser repertoriadas nos textos de Peirce. Em seguida, confrontarei esses traços destacados com o signo visual, que deveria, seguindo a etimologia, exemplificar o ícone, enquanto, contra toda expectativa, essa equivalência entre o ícone e o signo visual vem criar dificuldades maiores, que estão ligadas a uma das questões centrais em toda a teoria do signo, a saber, o lugar que se deve reservar à função de representação. Ora, reconhece-se que as características atribuídas, pela maioria dos trabalhos dos especialistas, ao signo musical correspondem de forma muito mais justa ao ícone na medida em que este último reserva, no interior do signo, um lugar ao imaginário, de onde seja possível apreender o virtual e deixar a emoção inscrever-se no processo da *semiosis*.

Claude Lévi-Strauss (1962 [1980: 5]) escrevia que, quando se tenta analisar, através de um vocabulário científico, fenômenos como a histeria ou o totemismo, eles se esvanecem como por encanto de forma a tornar-se impossível constituir os como noções e deles fazer, portanto, objetos de estudo. Com a questão do virtual, encontramos uma situação semelhante e esta é a razão pela qual me cerco de precauções lexicais tais como: *reproduzir circunstâncias, apreender o virtual, imaginar o ícone*, e ainda, ao fim do percurso, transbordarei a lógica do conjunto racional das noções e de traços construídos com o objetivo de definir o ícone, para me referir, mais diretamente, à experiência da escuta musical. Não se trata de simples efeitos de retórica, mas de desvios aos quais devemos nos submeter para não coisificar ou não objetivar o virtual, que, de outra maneira, como a histeria e o totemismo, certamente nos escaparia.

1. O VIRTUAL, O ÍCONE E DIVERSOS TIPOS DE REPRESENTAÇÃO

O ícone, tal como o definia Peirce, designa o primeiro nível na relação do signo com o objeto, os dois outros serão, em seu ordenamento, o índice e o símbolo, formando, nesse conjunto, a tríade peirceana mais conhecida: ícone, índice, símbolo. Esses três termos não constituem um paradigma no sentido saussureano, mas uma tríade e, conseqüentemente, devem ser pensados sobre a base da articulação entre as três categorias da *phaneroscopia* que são a primeiridade, a secundidade e a terceiridade.

Esses elementos do primeiro quadro da *semeiotic* são suficientemente conhecidos para que não seja necessário percorrer novamente esse terreno. Em contrapartida, não é possível que nos contentemos com uma esquematização formal tão abstrata pela simples razão de que, nesse estado, ela é uma simples nomenclatura; em revanche, quando seguimos as nuances do texto de Peirce para além desses cortes elementares, descobrimos incertezas e hesita-

ções que instauram um lugar para o imprevisto e abrem uma via para novas descobertas.

Segue, então, um fragmento de texto de Peirce (CP 4.414), centrado na noção de ícone, a partir do qual construirei minha reflexão:

A marca de um pé que Robinson Crusoe descobriu na areia e que foi gravada no granito da fama, era para ele um Índice de que uma certa criatura habitava sua ilha, e, simultaneamente, como um Símbolo, esse signo leva à idéia de um homem. Cada Ícone partilha, de forma mais ou menos evidente, as características de seu Objeto. Todo Ícone partilha todas as características mais evidentes das mentiras e das decepções – suas Aberturas. [...] O Ícone não representa, sem equívocos, aquilo ou aquela coisa existente, tal como o Índice. Seu Objeto pode ser uma pura ficção, assim como sua existência. Menos ainda seu Objeto é, necessariamente, uma coisa de um tipo habitualmente encontrado.

A pegada na areia é dada como um índice que permite inferir a passagem de uma *certa criatura* e, em seguida, cumulativamente, essa associação “pegada-criatura” assume, por sua vez, um valor de símbolo, o que implica um deslocamento do lugar de surgimento do signo, da areia da praia da ilha até o autor Daniel Defoe, que se situa plenamente no simbólico, pois levou seu personagem ao “granito da fama”. Mas onde, então, localizar o ícone em tudo isso? O termo *ícone*, na medida em que está muito próximo do primeiro constituinte do signo (fundamento ou representamen), designaria os contornos da pegada, seus efeitos de profundidade que marcam em relevo uma terceira dimensão e, eventualmente, a textura da matriz impressa na areia. No sentido que lhe atribui Peirce, o termo *ícone*, que remete ao material que funda a representação, está muito próximo do artefato. Poderíamos, então, sugerir que o ícone designa aquilo que, fundando a troca entre os dois personagens, inscreve uma possibilidade de sentido; por essa razão, o ícone é a condição primeira do signo.

2. O ÍCONE INSCREVE NO SIGNO A POSSIBILIDADE DO IMAGINÁRIO

O ícone, como dissemos, designa a relação do signo com o objeto, relação esta pensada segundo a lógica da primeiridade. E, quando nos referimos à primeiridade, situamo-nos em uma anterioridade lógica com relação à existência.

A dificuldade central encontrada por todos os pesquisadores que tentam compreender o virtual – e pelos professores de semiótica que tentam

explicar a um grupo de alunos a noção de ícone – apresenta um quase-paradoxo: tão logo chegamos a apreender os elementos de conteúdo correspondentes à primeiridade, eles passaram, por esse próprio ato de *apreensão*, à existência e, portanto, à secundidade. Em suma, o virtual seria, por definição, inapreensível: falar dele de outra forma que não circunstancialmente implicaria em uma impossibilidade lógica ou em um paradoxo? Isso não é tão seguro! De fato, aí está toda a questão.

Trata-se, portanto, de dizer que, para designar a pegada na areia como um *ícone*, seria necessário posicionar-se num lapso de tempo muito breve, em uma duração que imaginamos mais do que podemos verificar realmente, e que poderíamos delimitar entre as duas bordas que seriam, para começar, o momento em que a imagem da pegada atingiu o centro da inteligência (alguns dirão o centro do “aparelho cognitivo”) e, para terminar, esse outro momento, em que uma relação é estabelecida entre a pegada e um objeto existente em seu exterior, a saber, aqui, um pé gigante que atuou como matriz.

Esse exemplo leva a estabelecer a distinção entre a *existência* factual e o que a precede logicamente e que poderíamos chamar de *possível*; e esse “possível”, quando é considerado por si mesmo, só pode ser pensado como *virtualidade*, o que nos conduz a esta surpreendente sugestão de Nicole Paquin (1996: 82), que escreveu: “Os descompassos entre o percebido e o real objetivo estão na base mesma do imaginário”; e, efetivamente, na medida em que a noção de *ícone* inscreve, no interior do signo, um lugar para o virtual, para aquilo que não foi, ainda, realizado, mas que é esperado, ela instala um lugar para o *imaginário*.

3. PRAIAS DE AREIA NAS MARGENS DO SONHO

Como definir, agora, o virtual de um ponto de vista especificamente peirceano? Esclareço que tento, aqui, não tanto definir o ícone, mas antes verificar as condições de sua apreensão.

Poderíamos encontrar uma primeira resposta retornando à definição estrita das categorias. A primeiridade se define pela ausência de distinção ou de discriminação entre as ordens de coisas ou entre os diversos materiais que nelas se alojam, de forma que o signo e seu objeto formam uma mesma *entidade fluida*. A marca na areia, para retomar o exemplo precedente, permanece um ícone pelo tempo em que um objeto exterior, que atuou como matriz, não for reconhecido na pegada, isto é, pelo tempo em que esses dois constituintes do signo não tiverem sido ainda discriminados e, em seguida, dissociados.

Peirce (CP 3.211) dá um exemplo muito convincente de uma tal situação em que o signo e seu objeto colam-se um ao outro, perdendo suas identidades próprias: “ao contemplar um quadro, há um momento em que perdemos a consciência de que ele não é a coisa, a distinção entre o real e a cópia desaparece, e é, nesse momento, um puro sonho [...]. Nesse momento, contemplamos um ícone”. E sabemos todos que a narração do sonho, o que chamamos de *elaboração secundária*,¹ terá, precisamente, como função conferir um *efeito de realidade* ao sonho, isto é, reconhecer, para ele, uma existência fora do aparelho psíquico que o trouxe e do qual ele surgiu.

Não é uma relação de similaridade que define o ícone, mas uma simples *fusão* ou um *estado de caos*. Quando a relação com o objeto foi definida, no nível da secundidade, na base de um encontro entre dois elementos reconhecidos em sua distinção, for, para retornar ao nosso exemplo, a pegada na areia e a criatura, falamos de uma relação de contigüidade.

A partir do momento em que a relação pertencente à ordem da secundidade, fundada numa ligação diádica entre dois elementos, foi definida como uma relação de *contigüidade*, era inevitável – devido a automatismos lingüísticos – que a relação pertencente à primeiridade fosse, seguindo a regra lingüística da diferença, caracterizada pelo termo *similaridade* (e a terceira relação, por *convencionalidade*).² Retornemos a Robinson Crusoe e a suas inferências: a pegada seria posta em relação de contigüidade com um pé porque ela se constitui como a marca deste. Ou, ainda, um sonho seria posto em relação com um objeto específico porque teríamos reconhecido nele esse mesmo objeto?

Mas sabemos muito bem que é falso, que isso não funciona dessa forma, porque senão fingiríamos procurar um objeto que já seria conhecido. Isso não funciona porque, na primeiridade autêntica, *stricto sensu*, no *descompasso do imaginário*, conforme denominamos esse lapso de tempo, o contorno, a profundidade e a textura da pegada de um lado e a matriz, de outro lado, são indissociáveis; um não pode ser similar ao outro, uma vez que se confundem; entre os dois termos, não há uma relação que devesse ser definida, mas, mais simples e radicalmente, uma *indiferenciação*, uma *fusão*, breve, o que poderíamos chamar um *estado de caos*.

Na verdade, a similaridade será reconhecida mais tarde; poderíamos mesmo imaginar que ela é apenas, na maior parte do tempo, uma resultante do estabelecimento da contigüidade; como se a similaridade fosse a forma pela qual a primeiridade se desse a perceber e a avaliar de um ponto de vista diádico. Basta pensar nas análises de sonhos, no homem dos lobos, por exemplo, e perguntar-se: em que circunstâncias – ou em que momento – foi decidido que essas pulsões revestiam a aparência de lobos? Poderíamos, com mais se-

gurança, referir-mo-nos aos episódios bem conhecidos de *La Recherche*, nos quais Gérard Genette (1976) demonstrou bem a antecedência da contigüidade sobre a similaridade no próprio processo da escritura.

4. SE O ÍCONE É UM SIGNO; DE QUE, ENTÃO ELE É SIGNO?

Portanto, se o ícone só está em relação consigo mesmo, indiferenciado de seu objeto, ele é um signo? Para responder, devemos apenas reformular a questão, mas mudando o ponto de vista, invertendo a ordem dos termos, o que dá no seguinte: o que seria o objeto de um signo que não teria existência independente do *representamen* que o traz? Ou ainda: pode-se imaginar um signo que seria impensável sem seu objeto por que ele não pode distinguir-se dele e porque, simultaneamente, ele não o designa como uma alteridade? Ou ainda: o que seria um signo que designasse a si mesmo?

E a resposta se impõe imediatamente ao espírito: é o caso dos objetos fictícios? Poderíamos retornar aos exemplos clássicos do unicórnio e do centauro e lembraremos que esses objetos têm, inevitavelmente, conotações sexuais, tendo Peirce ilustrado o lugar lógico do ícone – fizemos alusão a isso acima – com o recurso do sonho, uma instância virtual, portanto, que, precedendo a existência, e não se submetendo à prova da realidade, deixa livre curso a todas as manifestações do imaginário e do desejo.

Mas talvez, pensando bem, o unicórnio e o centauro sejam maus exemplos porque eles foram constituídos como valores simbólicos há muito tempo e, portanto, são reconhecidos como tais na cultura. Aquém das figuras constituídas, erguem-se, de fato, todos os personagens de ficção que se constroem em nossos imaginários, objetos estranhos, lugares de memória, todas matérias pré-semióticas (na lógica de Peirce, nós as chamaríamos “quase-signos”); são, então, formas-conteúdos que, como um metal líquido, estão ainda no estado de fusão, que não adquiriram ainda o direito de atuar, que não foram ainda fixadas pela comunidade e que não foram, ainda, construídas como valores.

Já sugeri chamar de *quase-símbolos* essas matérias pré-semióticas. O ícone constitui o próprio lugar de geração da metáfora que repousa precisamente no entrechoque de palavras-signos que, nessas circunstâncias, perdem suas fronteiras semânticas, logo, perdem suas discriminações constitutivas. Peirce havia, aliás, percebido bem isso quando propôs a análise triádica do ícone sob a denominação do hipoícone.³

5. O ÍCONE E O SIGNO VISUAL

Eis um quadro dos traços para apreender o *ícone*:

- ordem da não-realização ou o que precede logicamente a existência;
- condição lógica de não-discriminação ou de indiferenciação entre os constituintes (lógica monádica e não diádica);
- lógica constitutiva que não é nem uma relação de similaridade, nem uma relação de contigüidade, mas, mais radicalmente, uma fusão;
- lugar de um espaço virtual dado como uma *entidade fluida* ou como um *estado de caos*;
- lugar do imaginário dado como um lapso de tempo, um “descompasso entre o percebido e o pensado”;
- um conteúdo (inseparável do signo) que é instável, em gestação constante ou em movimento;
- o objeto do ícone só pode existir a título de ficção que ainda não foi reconhecida pela coletividade, e, portanto, ainda não construída como valor (da ordem do simbólico);
- o ícone, nessas condições, pareceria mais um *sonho*, isto é, uma experiência muito íntima cuja realidade não chega a ser atestada fora da elaboração secundária;
- o ícone é uma instância lógica que não poderíamos *apreender* sem nos arriscar a fazê-la desaparecer, podemos apenas imaginá-lo de uma forma circunstancial.

Retornemos, pois, à questão que permaneceu em espera desde o início desta reflexão: como imaginar o ícone seguindo essas proposições?

A dificuldade maior provém de hábitos e de formas lingüísticas que são, evidentemente, necessárias ao discurso, que são sempre dificilmente controláveis e que provocam efeitos de sentido mais ou menos desejáveis.

Primeiramente, a palavra *ícone*: todos sabemos os sentidos que essa palavra assume nos domínios ligados à história da arte e às semióticas visuais. E sabemos que, ao optar pelo termo “ícone”, Peirce fazia um empréstimo da palavra grega εἰκών (eikône), que significa, simplesmente, “imagem” (equivalente à palavra latina “imago”; não nos esqueçamos do contexto do imaginário, evocado acima). Em seguida, na família da palavra grega, encontramos, por exemplo, o verbo εἰκώ (eikô), que significa “assemelhar, parecer”. Em suma, teríamos todas as razões para desconfiar de que a dificuldade de imaginar o ícone não é estranha a essa remissão dominante à modalidade do *visível*, na qual a noção de *semelhança* é central.

Efetivamente, o problema maior está na dificuldade, senão na impossibilidade, de uma imagem, isto é, de uma representação visual, responder a es-

ses traços, definindo o ícone: pois por detrás da imagem, um objeto exterior está, na maior parte do tempo, presente ou, pelo menos, pressentido; o que supõe a discriminação entre o signo e seu objeto, logo uma relação de contigüidade ou de similaridade, seguida de um certo caráter de estabilidade que é projetado do objeto exterior ao interior do signo, o que não ocorre com os objetos estranhos e as personagens míticas que construímos em nossos sonhos coletivos, que são as fábulas que inventamos e que nos contamos. Ora, os exemplos encontrados no texto de Peirce para ilustrar o ícone remetem quase exclusivamente⁴ a signos visuais fundados sobre tais relações com seu objeto e que, portanto, vêm contradizer as características do ícone enumeradas acima. A dificuldade é maior e está ligada a um ponto central, que permaneceu obscuro na *semeiotic*: há como que uma nódoa cega na construção teórica. É que os signos visuais que encontramos nos *Collected Papers* são, geralmente, pensados em função da *figuração* e, além disso, estão direcionados para um ideal de *representação*.

Ora, o próprio ícone, apesar de seu nome, designa não uma representação, mas uma simples presença: Peirce (1958: 156) sugere o termo *presentment*, que Claudine Tiercelin (1993: 158) traduziu em francês por *présentité* [presentidade]: uma simples *qualidade de presença*. O ícone é anterior à representação; ele é mais primário, pois não pressupõe nada além de si mesmo; e ele é, também, logicamente anterior à figuração. Essas mesmas razões explicam também – e isso é significativo – que as semióticas visuais tenham podido se desenvolver a partir do momento em que se apresentaram, como objeto de análise, imagens, desenhos, telas etc. que não estavam submissos à *figuração* ou que não respondiam a uma função dominante de *representação*.

A consequência de tudo isso é que, se pudéssemos generalizar o sentido do termo *ícone* para estendê-lo às outras modalidades sensoriais, além da visão, o termo encontraria a generalidade que é sua em seu uso semiótico e, então, ganharia em extensão (e não em compreensão) e depois em eficácia e em potencial de evocação. Retorno, então, aos traços mantidos para definir o ícone e descubro, com espanto, que se a representação visual me traz dificuldades maiores (que não são, entretanto, essenciais), por outro lado, o *representamen* musical parece vir exemplificar, senão dar corpo, ao conjunto desses traços;⁵ e ele o faz, poder-se-ia dizer, como que com uma espécie de evidência. Por uma razão bem elementar: é que por detrás do signo musical, não pressentimos de forma alguma a ameaça de um objeto exterior que viesse *diadizar* ou *referencializar* o signo.⁶

6. O ÍCONE MUSICAL

Por razões de espaço e de concisão, serei sucinto quanto ao quadro histórico dos trabalhos, aliás extremamente interessantes, que foram conduzidos no campo da estética e da musicologia, para mencionar apenas alguns parágrafos de um texto que se insere entre os mais importantes que foram escritos no século XX sobre o estatuto da música face às questões centrais da imitação, da capacidade representativa (ou de figuração) e do poder pragmático do signo musical:

As letras algébricas são puros símbolos; vemos relações algébricas não no seu interior, mas através delas; elas possuem a mais alta transparência que a linguagem possa atingir. [...] A mensagem da música não é uma abstração, nem um conceito fixo como o seria uma lição de matemática. A música não é transparente, mas furta-cor (*iridescente*). Seus valores se sobrepõem constantemente, seus símbolos são inesgotáveis.

[...]

A potência real da música está no fato de ela poder ser “verdadeira” da vida dos sentimentos de uma maneira que não permitida à língua; pois suas formas significantes têm essa ambivalência de conteúdo desconhecida das palavras. A música revela, pois, que as palavras obscurecem porque ela pode ter não apenas um conteúdo, mas uma reserva de conteúdos efêmeros. A música pode articular sentimentos sem se casar com eles. [...] Uma simples mudança de tonalidade pode levar a uma nova *percepção sensível do mundo* (*Weltgefühl*). A assinação de um sentido é cambiante, um *jogo de caleidoscópio*, provavelmente situado sob o limite da consciência, certamente fora do leque dos pensamentos discursivos. [...] Porque nenhuma determinação de sentido é convencional, nenhuma dura além do som que passa. Toda breve associação será apenas um clarão de entendimento (*a flash of understanding*).

[...]

O efeito durável assemelha-se ao primeiro efeito do discurso sobre o desenvolvimento da consciência: aquele de tornar as *coisas concebíveis* mais que de fechá-las em proposições.

[...]

Isso não tem nada a ver com um tratado sobre as emoções; é muito mais sutil, mais complexo, mais cambiante muito mais importante: em suma, a contribuição total da música é aquela de uma satisfação emocional, de uma segurança intelectual e de uma compreensão *musical* (*musical understanding*). A música realizou sua missão quando nossos corações estão satisfeitos. (Langer, 1942: 293-294)

O texto acima citado, intitulado “On Significance in Music”, é de Suzanne Langer e foi publicado em 1942. Esses parágrafos marcam seus principais avanços. Todas as proposições destacadas acima para circunscrever o ícone encontram aqui uma ilustração e uma confirmação convincentes; eu mesmo fiquei extremamente surpreso com a descoberta desse encontro e dessa concordância.⁷ De fato, esse texto retoma o conjunto dos questionamentos e das problemáticas que foram levantados pela musicologia e pela estética musical, cuja tradição remonta a Rameau, a Rousseau e a Diderot para, finalmente, propor uma vasta síntese. Hoje, essa referência veio a ser incontornável para quem quer que se interesse pelas questões do sentido e da significação no campo do signo musical.

7. E OS VALORES DE VERDADE DO ÍCONE?

Os musicólogos não cessam de opor a impossibilidade de validação dos efeitos de sentido de uma peça musical a seu caráter incontornável, isto é, à necessidade de reconhecer sua presença funcional em toda audição, sem a qual a música, segundo a proposição estética defendida por Edouard Hanslick (1854 [1986]), permaneceria como uma pura construção formal, estranha a todo processo de significância e a toda forma de investimento emotivo.⁸ Esse é, apresentado em algumas palavras, um debate central que anima os discursos e as discussões entre musicólogos há mais de três séculos e que apresenta, com acuidade, uma questão que também está no centro de todas as teorias do signo. Poderíamos ilustrar essa questão, pelo viés da teoria semiótica de Peirce, apresentando a questão da predominância entre os diversos tipos de relação do signo com seu objeto, indo do ícone ao símbolo, e também entre as diversas classes de interpretantes.

Para abrir a discussão sobre essa questão, retorno ao fragmento de texto que prolonga a passagem citada no início deste artigo e que diz respeito à pegada na areia da ilha de Robinson Crusoé (CP 4.414-5):

Todo Ícone partilha todas as características mais evidentes das mentiras e das decepções – suas Aberturas. [...] eles [os ícones] têm mais a ver com a característica viva da verdade que os Símbolos ou Índices. [...] Mas há uma segurança que o Ícone traz no mais alto grau. [...] aquilo que se mostra à apreciação da mente – a Forma do Ícone, que também é seu objeto – deve ser *logicamente possível*.

Poderíamos, sem dúvida, conservar algumas reticências ao imaginar que a simples pegada percebida por Robinson na areia de sua ilha possa constituir

uma ilustração, minimamente convincente, desse avanço extremamente audacioso em que ele afirma que *o ícone, por partilhar com seu objeto as mentiras e as decepções, está mais próximo da característica viva da verdade*. Como, na realidade, sustentar que a mentira e a decepção possam servir de garantia para a verdade?

Poderíamos ainda imaginar que o ícone talvez fosse o signo mais frágil, uma vez que ele escapa à prova da realidade; mas essa seria uma análise muito restritiva e o texto de Peirce é suficientemente claro para impedir uma tal perda de sentido: os signos-representações que são os índices e os símbolos são, por definição, artefatos; e, por essa mesma razão, eles podem ser voluntariamente mentirosos, eles podem ser falsificados e, pior ainda, podem ser cristalizados em hábitos esclerosados e designar verdades antigamente necessárias que, não estando mais em curso, são apenas lembranças inoportunas. Logo, esses signos sustentam pouco, eles perderam seu dinamismo, pois não fazem mais sonhar; poderíamos sugerir que são muito abstratos, muito exclusivamente *convencionalizados* para trazer a *característica viva da verdade*. É nisso que eles se situam fora da esfera estética e é precisamente por essa razão que, diferentemente dos signos da arte e, em particular, dos da música, eles não nos trazem *satisfação emocional* e são impotentes para constituir o centro de uma irradiação em que o espírito encontraria uma “compreensão musical” (*musical understanding*), isto é, uma segurança que fosse de uma natureza outra que puramente formal, já que a emoção ocupa, aí, uma função central.

Com relação aos símbolos, os ícones são mais suaves, mais fluidos, mais presentes na consciência e também mais próximos de nossos sonhos; não estando, como os índices, ligados a um objeto exterior ao qual estivessem submetidos, como um escravo a seu mestre, os ícones podem trazer um material semiótico mais sutil, o que foi particularmente bem evidenciado por Suzanne Langer, que, para caracterizar o signo musical, exclui os termos da alternativa clássica, seja o esquema *opaco* versus *transparente*, para manter a palavra *furta-cor*, que designa as características instável, movente e, portanto, “*viva da verdade*” do signo musical.

Exploremos, ainda, a citação de Peirce: “o que se mostra à apreciação da mente deve ser logicamente possível”; é isso o que faz o ícone e que define estritamente o virtual: *mostrar possibilidades*. O texto de Langer está muito próximo, pois, ainda aqui, a música responde de uma maneira perfeitamente justa a essa função do ícone: “tornar as *coisas concebíveis* mais que fechá-las em proposições”. A espantosa coincidência que aqui é posta em evidência não é obra do acaso: nos dois casos, o da música e o do ícone, é a característica da indeterminação quanto ao conteúdo trazido que se mostra predominante, o que responde perfeitamente à modalidade do virtual.

Diante de diversos outros signos em que um objeto exterior, garantindo a figuração, assemelhe-se a uma sombra sempre imanente, poderíamos negligenciar essa estranha pressão exercida pela indeterminação do virtual; na escuta musical, o signo parece alojar-se do outro lado da linha de partilha de luz: ele é, em si, a sombra de alguma coisa de indefinido. É a razão essencial pela qual a música estaria particularmente apta a provocar emoção; pois a emoção é uma carga que, proveniente do obscuro, não se deixa apreender, nem controlar; a emoção nasce de uma pulsão que poderíamos imaginar como um *nó* que obstruísse a obscura passarela entre a consciência e o mundo; portanto, o investimento do movimento semiótico é o de negociar com essa obstrução, absorvê-la e fazer dela sua matéria e, em seguida, chegar, assim, a liberar a passagem e a assegurar uma das coerências possíveis entre uma visada que surge do interior e o real objetivo. Compreenderemos, então, que a emoção⁹ repousa no dinamismo próprio ao movimento da semiose; e se a música – essencialmente fundada sobre amontoados de distâncias e de resoluções, seguidas de tensões e de liberações – se mostra como um condutor tão eficaz da emoção é precisamente porque seu movimento, que aquele mesmo da semiose, é um avanço – e, nos melhores casos, uma realização – para essa adequação entre o afeto e o mundo; é assim que se pode conferir um novo efeito de sentido ao texto de Chabanon (1785 [1969: 19]), que escreveu que “a música é emocionante porque é movente”.

Podemos, aliás, inferir que é precisamente sobre a base dessa proposição que chegamos também a compreender que a música age simultaneamente como signo da consciência e signo do mundo; daí a metáfora clássica, que remonta a Pitágoras, da consonância musical como signo da harmonia do cosmos, e, portanto, como ícone de uma concepção logicamente coerente e de uma percepção sensível, emocionalmente satisfatória, do mundo.

A distância dessa concepção, com relação à teoria dominante em semiologia musical, é imensa: a maioria dos teóricos concluíram que o músico não constitui um signo: a fórmula lida e ouvida mais de mil vezes é simplista: “a música é feita de significantes sem significados”, como se o “significado” se confundisse com o referente. A música não tem referente; seus atos sonoros também não estão ligados a um significado que seria uma classe fixa de referentes mas, ao contrário, o ato musical traz consigo uma imensa reserva de efeitos de sentido possíveis que são não limitados e não limitáveis; e na medida em que esses efeitos de sentido transbordam o controle da razão, eles asseguram um lugar privilegiado para o despertar de emoções, igualmente variáveis, que serão relativas ao sujeito, ao lugar e até mesmo à hora do dia. Aliás, se não fosse assim, por que razão escutaríamos novamente uma mesma música? Por isso, seria mais justo imaginar, é que essa música que escutamos

e reescutamos assemelha-se ao rio, do qual falava Heráclito, no qual não nos banhamos nunca duas vezes.

É também por essa mesma razão que não poderíamos imaginar a música como a antítese do signo (lingüístico, por exemplo); ao contrário, a música exhibe a origem, a riqueza prévia e a condição de todo signo; compreenderemos que esses três termos apontam todos na direção do afeto. Não é, aliás, sem razão que David Savan (1976: 138) constrói sua “Teoria semiótica da emoção” em torno desse fragmento que situa a origem de toda inferência precisamente nesse lugar onde as certezas são abaladas: “A lógica não depende unicamente do combate para escapar da dúvida, que, por acabar-se na ação, deve iniciar na emoção” (Peirce 1958: 399).

8. E SE O ESSENCIAL DO ÍCONE FOSSE A EMOÇÃO?

Agora podemos, portanto, apresentar a questão essencial da maneira mais crua, retomando Douglas Greenlee que foi o primeiro a lançar, recentemente, o debate, dirigindo-se a universitários especialistas de Peirce e interrogando-os sobre o estatuto semiótico de uma sonata para piano:

In discussing the range of a general theory of signs, I suggested that objects as diverse as words and piano sonatas are signs. Now the everyday use of language is prepared to admit words and linguistic expressions into the range of signs but would be strained to admit most piano sonatas. And does not one of the reasons lies in the fact that words often “stand for” things, where as most piano sonatas do not? (Greenlee 1973: 54)

Em um estudo extraordinariamente interessante, Anne Freadman (1994) vai trazer uma resposta a essa questão. E, ao termo da análise minuciosa das principais peças da correspondência com Lady Welby, ela chegou a uma posição que se junta à minha: ela inverteu a proposição clássica, sugerindo que o signo musical demonstra, por sua própria existência, que as funções de representação e de figuração não são essenciais ao signo. Em seguida, ela acrescenta – com sagacidade – que é precisamente o esvaziamento dessas questões que permite devolver o primeiro lugar aos dois princípios que são as contribuições mais originais de Peirce à semiótica: a definição do signo como *ação* e a idéia da *semiosis ad infinitum*.

A posição de Anne Freadman é perfeitamente coerente com a proposição que defendo aqui, na medida em que a idéia do signo como *ação*, seguida da idéia do *prolongamento infinito dessa ação* (é assim que significo a

expressão “semiose infinita”) encontram uma correspondência particularmente convincente no material musical. E, de fato, devemos reconhecer que há uma coesão entre a consideração do que Peirce chamava de “característica viva da verdade”, que está ligada aos traços específicos da primeiridade, e o valor exemplar do ato musical, que, substituindo o regime do audível pelo do visível, põe novamente em causa as certezas muito rapidamente acabadas com relação às funções de figuração e de representação. É precisamente isso o que eu procurava esclarecer quando, anteriormente, sugeri a idéia de uma “nódoa cega” na *semeiotic*.¹⁰

Poderíamos mesmo imaginar que a maturação do pensamento semiótico de Peirce tenha correspondido a um tal avanço (vide Fissette 1996b). Como testemunha, temos esse fenômeno que permanece, no entanto, surpreendente: na medida em que avançamos na cronologia dos escritos, a música, como modelo lógico de referência, torna-se mais presente (mesmo se essa presença é modesta), a definição do signo é cada vez menos figurativa e o movimento de semiose associa-se cada vez mais à inferência abdução; o que marca da maneira mais convincente essa conclusão é, certamente, *O argumento negligenciado*,¹¹ no qual aparece essa noção, que hoje passou a ser incontornável em toda reflexão que se faça sobre a semiótica em suas relações com os processos da criatividade: o *musément*. E o “musément”, nós sabemos, é essencialmente uma viagem da mente nos territórios da sombra, lá onde os ícones e os sonhos se confundem, lá onde encontram a inscrever-se um movimento e um ritmo, próprios a cada um, aqueles dos avanços imprevisíveis do imaginário e que não poderíamos pensar melhor a não ser como “o fio de uma melodia”, para retomar uma expressão que Peirce utilizava¹² para designar o pensamento, o que poderíamos conceber como a rítmica do movimento de imaginar e de pensar, exatamente no sentido em que ouvíamos Jankélévitch (1961 [1983: 127]), quando ele escrevia que “a música [é] o adverbio de modo do pensamento”.¹³ Não poderíamos expressar de maneira mais justa as condições da inferência abdução.

9. O ÍCONE É UMA GARANTIA DA LIBERDADE DE NOSSO IMAGINÁRIO

Se o signo não encontrasse sua raiz nesse lugar do ícone, as complexidades do real seriam já exaustivamente representadas e, portanto, contidas em diversos sistemas de signos; de uma certa maneira, tudo já estaria predisposto, cairíamos no determinismo mais primário, não haveria mais lugar para a emoção e o virtual, em vez de garantir a liberdade da mente, seria apenas um treco qualquer ou um jogo de ilusões, o que vem negar com força o da semié

por isso que a semiótica fala essencialmente dos avanços da significação como virtualidades de sentidos.

Tradução de Márcio Venício Barbosa

NOTAS

1. Permito-me sublinhar, aqui, a espantosa correspondência, na acepção da palavra *secundária*, na psicanálise (*elaboração secundária*) e na semiótica (a categoria da secundidade).
2. A série similaridade/contigüidade/convenção só pode se mostrar inadequada para caracterizar as categorias faneroscópicas, pela simples razão de que responde à lógica de um paradigma e não de uma tríade.
3. Para este tema, vide os capítulos 8 e 9 de Fissette (1996a).
4. Com exceção de algumas passagens extremamente interessantes, tal como aquela em que Peirce escreve da palavra “sol” que ela é um *ícone sonoro* do objeto *sol* (Peirce, CP: 8.183; Fissette 1996a: 270).
5. F. Joseph Smith, filósofo da fenomenologia e musicólogo, colocou exatamente esta questão, destacando que a fenomenologia descansa precisamente numa percepção visual (que funda o termo mesmo, *fenomenologia*) enquanto que seria possível imaginar uma ampliação das perspectivas levando em conta também a percepção auditiva (vide Coll 1997: 469).
6. Ao passo que, ao contrário, as numerosas testemunhas sonoras que escandem nossa vida cotidiana (campainhas, sirenes, temas musicais, etc.) agem precisamente como *índices* e em casos como esses, a função *icônica*, que, seguindo as regras da hierarquia, está sempre pressuposta, permanece relegada ao segundo plano.
7. Neste capítulo VIII, dedicado à música, da obra de Langer não se encontra nenhuma referência à obra de Peirce. Ao contrário, num dos primeiros capítulos, apontam-se os *Collected Papers*, designando o modelo de semiótica que aí se elabora como um conjunto excessivamente complexo para se mostrar realmente útil. É, aliás, uma percepção da obra de Peirce que prevalecia na época, nos anos quarenta, e que, surpreendentemente, encontramos ainda hoje. Roman Jakobson, que chegou aos Estados Unidos para essa mesma época, foi o primeiro a chamar a atenção dos semioticistas sobre a obra fundacional de Peirce.
8. Sobre o assunto, vide o nro. 25-2 da revista *Protée* (1997), cujo tema é *A música e o processo de sentido*. Vide também no capítulo V (“O simbolismo musical”) de Nattiez (1987), uma exaustiva apresentação desta problemática.
9. Apóio-me, aqui, em concepções da emoção espantosamente semelhantes, que encontrei tanto no jovem Peirce quanto em Igor Stravinsky.

Na inferência hipotética, essa complicada sensação então produzida é substituída por um simples sentimento, de grande intensidade, que pertence ao ato de pensar a conclusão hipotética. Quando nosso sistema nervoso é excitado por algo complicado, estabelece-se uma relação entre os elementos dessa excitação e o resultado é uma única e harmoniosa perturbação, que chamo de emoção. Dessa forma, os vários sons feitos pelos instrumentos de uma orquestra nos tocam os ouvidos e o resultado é uma peculiar emoção musical, inteiramente distinta dos próprios sons. (CP: 2.643)

O fenômeno da música nos é dado com o único fim de instituir uma ordem nas coisas, inclusive e sobretudo uma ordem entre *o homem e o tempo*. Para ser realizado, ele exige, então, necessária e unicamente, uma construção. Feita a construção, alcançada a ordem, tudo está dito. Seria vão procurar aí ou daí esperar outra coisa. É precisamente essa construção, essa ordem alcançada que produz em nós uma emoção com uma característica absolutamente especial, que não tem nada em comum com nossas sensações ordinárias e nossas reações devidas a impressões da vida quotidiana. (Stravinsky, 1935 [1971]: 63-64. Itálicos do autor.)

10. Intencionalmente inclui nesta frase duas metáforas (tornar claro ... tarefa cega) ligadas ao sistema visual. Porém, pareceria que estas dificuldades só se tornam perceptíveis à condição de que o sujeito que coloca esta interrogação se situe ele mesmo no registro do audível. O que explicaria a contribuição extremamente valiosa que representa o texto de S. Langer nesta discussão sobre o ícone.

11. "A neglected argument for the reality of God" (CP 6.452-485). Esse texto é datado de 1908 e é o último texto publicado de Peirce. Existe uma tradução em francês de Deledalle (1990: 172-192).

12. Já em 1878, em "How to make our ideas clear?" [Como tornar claras nossas idéias], Peirce escrevia: "Thought is a thread of melody running through the succession of our sensations" (CP 5.395-397). [O pensamento é um fio de melodia correndo através da sucessão de nossas sensações.]

13. "Não pensamos 'a música', mas, ao contrário, podemos pensar segundo a música, ou em música, ou musicalmente, sendo a música o advérbio de modo do pensamento."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHABANON, M.-P. G. de (1975 [1969]) *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. Genève: Slatkine Reprints.
- COLL (1997) *Encyclopedia of Phenomenology*. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- DELEDALLE, G. (1990) *Lire Peirce aujourd'hui*. Bruxelles: De Boeck.

- FISETTE, J. (1996a) *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en langue française*. Montréal: XYZ éditeur. (Documents).
- (1996b) "De l'imaginaire au musement. Quelques occurrences de la métaphore musicale dans le texte de C. S. Peirce", *Texte* 17-18, 3-57.
- FREADMAN, A. (1994) "Music 'in' Peirce", *Versus: Quaderni di studi semiotici* 64, 75-95.
- GENETTE, G. (1976) *Mimologique*. Paris: Seuil.
- GREENLEE, D. (1973) *Peirce's concept of sign*. The Hague: Mouton ("Approaches to semiotics"-5).
- HANSLICK, É. (1854 [1986]) *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale* (Introdução de J.-J. Nattiez). Paris: Christian Bourgois.
- JANKÉLEVITCH, V. (1961 [1983]) *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil.
- LANGER, S. K. (1942 [1967]) "On Significance in Music" em *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 205-245. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1962 [1980]) *Le totémisme aujourd'hui*. Paris: PUF.
- NATTIEZ, J.-J. (1987) *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois.
- PAQUIN, N. (1996) "Percevons-nous vraiment des signes?", *Visio* 3, 77-84.
- PEIRCE, C. S. (1935-1958) *Collected Papers*. Vol. I-VI: 1931-35 de C. Hartshorne y P. Weiss (eds.); vol. VII-VIII: 1958 de A. W. Burks (ed.). Harvard, MA: Harvard University Press.
- ROUSSEAU, J.-J. (1781 [1990]) *Essai sur l'origine des langues*. Prefácio e comentário de Jean-Louis Schefer. Paris: Presses-Pocket.
- SAVAN, D. (1976) "La théorie sémiotique de l'émotion selon Peirce". Publicado em francês na *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie* 11, 1988, 127-146.
- STRAVINSKY, I. (1935 [1971]) *Chroniques de ma vie*. Paris: Denoël-Gonthier (Médiations-83).
- TIERCELIN, C. (1993) *La pensée-signe. Études sur C. S. Peirce*. Nîmes: Éd. J. Chambon.

ABSTRACT

The author intends to reproduce the diverse circumstances that turn the understanding of the icon possible. First of all, he draws a list of the main features of the icon such as can be found in Peirce's texts. Next, a confrontation of these features with the visual signs, which are expected to exemplify the icon, raises some major difficulties in the light of the central issues of Peirce's doctrine of signs—that is, the issue of representation. The characteristics of the musical sign, which are recognized by many specialists, correspond to the icon to the

extent that it reserves some room for the imagination within the sign. In this room, it is possible to apprehend virtuality and to let emotion inscribe itself in the process of semiosis. The author evaluates this hypothesis and analyses its effects on the theory of signs.

Jean Fissette é professor no departamento de estudos literários da Universidade do Quebec em Montreal. Ensina e conduz suas pesquisas em literatura quebequense e em semiótica no quadro do programa de Doutorado em Estudos Literários. Especialista nos estudos sobre a obra de Charles S. Peirce, publicou uma *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce* [Introdução à semiótica de C. S. Peirce] e *Pour une pragmatique de la signification, suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en traduction française* [Por uma pragmática da significação, seguido de uma seleção de textos de Charles S. Peirce traduzidos para o francês]. Há alguns anos, iniciou uma nova pesquisa, sempre fundada na semiótica, cujo objeto é uma poética comparada: música-literatura. Este artigo une-se a dois outros, um sobre *Tous les matins du monde* [Todas as manhãs do mundo] de Pascal Quignard (*Protée* 25-2, 1996) e "Le visible et l'audible. Spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralités d'avancées sémiotiques" [O visível e o audível. Especificidades perceptivas, disposições semióticas e pluralidades de avanços semióticos] (*Tangences* 64, 2001, 81-98).
<http://www.comm.uqam.ca/~fissette> E-mail: fissette.jean@uqam.ca

SONS, SENTIMENTOS E IDÉIAS: ASPECTOS DA ICONICIDADE MUSICAL¹

JOSÉ LUIZ MARTINEZ

O presente estudo está apoiado na teoria semiótica da música que tenho desenvolvido com base na teoria geral do signo de Charles Sanders Peirce. A forma mais completa dessa teoria aparece em 1997, com a publicação de *Semiosis in Hindustani Music*, minha tese de doutorado, defendida e aprovada no mesmo ano pela Universidade de Helsinki (vide Martinez 1997 e 2001a). Essa teoria, naturalmente, está inserida no contexto dos pesquisadores que igualmente têm procurado soluções para os problemas da significação musical. Pesquisadores que vieram antes de mim, professores e colegas aos quais devo agradecimentos pelo incentivo e apoio. Entre aqueles que fizeram uso das teorias de Peirce para compreender o significado da música e que, de uma forma ou de outra, me influenciaram, gostaria de destacar: Wilson Coker (1972), Willy C. de Oliveira (1979), J. J. de Moraes (1983), Gilbert R. Fischer (1985), Eero Tarasti (1994), David Lidov (1987), Vladimir Karbusicky (1987), Lucia Santaella (2001), Robert Hatten (1994) e William Dougherty (1994). No entanto, a semiótica da música não acaba aqui. Novos autores surgiram, como Naomi Cumming (2000), e outros ainda virão. O decifrar da complexidade da música e das linguagens que podem lhe estar associadas exige um constante esforço da comunidade dos semiotistas da música.